فن الشعر لأرسطو من خلال الترجمة والشروح العربية

رشـــيد بُرقــــان(*)

تمهيـــد:

أثارت إشكاليـة التـأثير الأرسطي في النـقد العربي القـديم الكثيـر من النقاش، فقد شغلت الباحثين في العصر الحديث وتضاربت المواقف بين مقر للتـأثير وناف له، كمـا تطورت المواقف فـي جـميع الاتجـاهات، ونحت نحـو التوقيف تارة والغلو أخرى، إلا أن المهم في هذه الإشكالية بأكملها هو التطور الذي حصل في تناول النقد العربي الحديث. وكذلك التطور الذي حصل في التعاطي مع المصادر القديمة على مستوى التحقيق والدراسة والتحليل، حيث أزصبحنا أمام مجموعة لا يستهان بها من المقاربات التي تتوخى البحث في النقد القديم على ضوء رؤى حديثة.

وإشكاليـة للتـأثيـر الأرسطي عـرفت عـدة مـراحل ابتـدأت مع إثبـات

(*) أستاذ مغربي.

الاتصال فقط، ثم أخذت في التطور إلى أن أصبحت تظهر أساساً في مبلغ الاستفادة التي من الممكن أن يكون النقد قد استفادها من أرسطو.

وفي هذا الإطار تأتي هذه المقالة التي تحاول الوقوف على قدر إفادة العرب من شعرية أرسطو.

وبغية الوصول إلى هذا الهدف سوف نتسلح بمجموعة من المقدمات النظرية التي من شأنها أن تعين على توضيح الرؤية، ومن ثم التعرف على قدر الاستفادة. وعلى ضوء هذه المقدمات سوف نتتبع الفكرة الأساسية في شعرية أرسطو وبعض المصطلحات المركزية وتجلياتها في ترجمة متَّى بن يونس القُنَّائي (ت 328هـ)[1]. وشرح كل من الفارابي (ت 339هـ)[2]، وابن سينا (ت 428هـ)[3] وابن رشد (ت 595هـ)[4].

مقدمة أولى:

كل نص هو حلقة ضمن سيرورة لامتناهية من التأثير والتأثر، وبالقدر الذي يؤثر فيما سيلحقه، فإنه يتأثر بسالفه ويَمْتَحُ من معين النصوص السالفة حتى ولو ناقضها أو حاول الابتعاد عن سلطانها. وهذا يعني من جهة أن كل نص يفترض وجود كتابات أخرى قبله. ومن جهة أخرى أن كل نص يقع منذ البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه عالماً بعينه[5]، فأي نص يحمل تاريخه معه، ولا يمكنه أن يفهم إلا داخله أو على ضوئه. ولكن عندما يتم انتزاع نص ما من سياقه، أو يتم التغاضي عن السلطات التي كان يخضع لها، فإننا نقع في مسألة جديدة لا يمكننا وصفها بالتعسف أو التحريف، ولكنها فهم جديد لا علاقة له إلا بالسياق الجديد الذي تولّد فيه. وهذا بالضبط ما وقع لشعرية أرسطو وما سنحاول التأكيد عليه والبرهنة على وجهاته؛ فعندما ارتدى كتاب أرسطو «في الشعر»[6] حلة عربية، وتم إغفال السياق الذي تخلّق فيه النص، ولم يتم استرجاع السلطات التي

أنتجته - وهي بالدرجة الأولى المسرحيات اليونانية - نشأ عن كل هذا نص جديد مؤسس على مستوى قاعدته ومكوناته الأصلية من عناصر من الثقافة العربية، وعلى مستوى جهازه المصطلحي مؤسس من مكونات مترجمة من شعرية أرسطو أو مقتبسة منها، أو على الأقل تمت لها بصلة بعيدة بحكم اندراجها ضمن «الترجمة» أو «الشرح».

مقدمة ثانية:

وتتعلق بالترجمة التي تضعنا أمام شبكة من العلاقات المعقدة، فهي تنطلق من أرضية الاختلاف والتعدد لتحقيق التواصل فـ «هناك ترجمات لأن هناك ثقافات ولغات وما الترجمة إلا عمليات التحويل اللامتناهية لتلك الثقافات وتلك اللغات»[7].

فالترجمة تبدأ كنشاط لغوي يتجلى في عملية النقد من مجال لغوي إلى مجال لغوي مغاير. وهذا لا يضعها موضع البساطة نظراً لكونها تتطلب قدراً عالياً من التمثل للنص على صعيد مكوناته البنيوية والثقافية.

ولعل السر في تعقد الترجمة يرجع إلى اللغة نفسها حيث إنها كفت عن تقديم نفسها بوصفها معطى لسانياً، وأصبحت تفرض نفسها كرؤية للعالم ونمط من العيش.

لهذا يجب على المترجم أن يكون عالماً لغوياً، وعالماً أنتربولوجياً ليتمكن من استيعاب مكونات النص بأكملها. وعموماً يبقى السؤال المركزي في أي ترجمة هو كيف يمكن لنص ما أن يحافظ على مكوناته البنيوية والرمزية، ويفجر معناه بتوليد فكرة جديدة في جسم لغوي جديد ومغاير؟.

وهذا السؤال يتضمن ثلاث قضايا أساسية:

أولها كون النص المترجم يشكل تاريخاً ومجالاً حيوياً يعيش فيه يكون

له بمثابة الحوض بالنسبة للسمك، وهذا ما أشرنا إليه من كون الترجمة تتجاوز النشاط اللغوي الصرف.

ثانيها كون الترجمة تفجر للمعنى وتوليد لفكرة جديدة في حقل مغاير. فهي ليست محافظة على الفكرة السابقة. ولكنها فقط تأويل لها وقراءة تندرج ضمن قراءات مختلفة ترتكز على التعدد والاختلاف وكذلك على مشاكسة النص(8).

ثالثها أن الترجمة تدخل ضمن تشكيل تاريخ النص، فإذا كان النص يعيش في الزمن، فإن الترجمة تسمح له بالعيش في مكان آخر. وبهذا تصبح فعلاً حضارياً، وإغناء للغة المستقبلة، لأن هذه الأخيرة تضطر لنحت مصطلحات جديدة، وتطعيم ذاتها بتعابير جديدة ملائمة للنص المترجم. والترجمة على الرغم من فاعليتها الحضارية تطرح العديد من المشاكل، وتتطلب مجموعة من الشروط التي تشكل أرضية لضمان نتائج فعّالة في إعطاء تاريخ لنصوص بعينها في تربة مغايرة. ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- اللقاء المباشر.
- معرفة الآخر معرفة جيدة.
- التوحد على مستوى حقل الاشتغال.
- معرفة الجهاز المصطلحي الذي يستعمله الآخر.
- توحيد المصطلح أو ضبطه في شروطه التي ولدته، وضبط إمكانات تحوّله.

وأي انعدام لشرط من هذه الشروط يفسح المجال للتخيل والتخمين، لملء الفجوات والفراغات. وإذا علمنا أن التخيل والتخمين ينطلق من مقدمات، هي بالضرورة مقدمات الذي يتخيل وليس مقدمات الآخر. يتضح بالجلي

والملموس مدى المفارقة التي سوف يقع فيها المترجم أو على الأقل التباعد الذي سوف يحيط بالأشياء المترجمة عن وضعها الأصلي.

أولاً: «في الشعر» وصف للظاهرة المسرحية:

كان اشتغال أرسطو على الشعر اليوناني نابعاً من أهمية الظاهرة المسرحية في المجتمع اليوناني، وخلال اشتغاله صدر عن منهج وصفي يقوم على الاستقراء بأسلوب عالم طبيعة: لهذا عاين وحلل، وقارن فاستنتج الخصائص العامة للشعر. ثم توصل إلى طبيعة الفروق بين التراجيديا والملحمة مستنداً على نماذج متداولة، وبهذا كان خاضعاً لسلطة النصوص المسرحية، أو بالأحرى العروض المسرحية التي كانت تقدم في المدينة اليونانية: فقد دخل عوالم هذه النصوص، وتشرّب أثرها وحاول بحسه العلمي أن يبحث عن جانب التأثير فيها، أو ما يجعل منها مصدراً للمتعة واللذة، وبالأخص مصدراً للتطهير.

والكتاب على صعيد البناء يتألف من خمسة أقسام:

القسم الأول: عبارة عن كلام تمهيدي في الشعر والمحاكاة وتعريفها.

القسم الثاني: يتحدث فيه عن قواعد بناء التراجيديا.

القسم الثالث: يتناول فيه قواعد بناء الملحمة.

القسم الرابع: يقدم فيه مجموعة من الانتقادات للملحمة والتراجيديا ويعرض للأعطاب التي يمكن أن تشوبها.

وفي القسم الخامس: يوازن بين الملحمة والتراجيديا ويميل نحو تفضيل هذه الأخيرة.

يلاحظ أن الكتاب ركز على المأساة أكثر من أي شيء آخر، فقد انطلق من الإطار العام الذي يحكم الشعر؛ وهو المحاكاة بوصفها ظاهرة فنية، أو

قاسماً مشتركاً بين الفنون، ثم ركز على الشعر حيث قسمه إلى ثلاثة أقسام: غنائي وملحمي ودرامي. وفي الشعر ركز على الجانب الدرامي خصوصاً المأساة (تجدر الإشارة إلى أنه وعد بالعودة للحديث عن الملهاة، لكن النسخة المتوفرة الآن لا حديث فيها عن هذا الفن إما لضياعها، أو لأنه لم يتحدث عنها أصلاً).

وتركيزه أكثر على المأساة أو التراجيديا هو مدخلنا لترجيح غلبة الظاهرة المسرحية على موضوع الكتاب، وكذلك سوف يكون أيضاً مدخلنا للتركيز على خصوصية المأساة، ومدى انعكاس هذه الخصوصيات في الترجمة والشروح العربية.

فالمأساة حسب أرسطو «هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزوّدة بألوان من التزيين الفني تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»(9). وتتكون من ستة أجزاء هي اللغة، والموسيقى، والمنظر، والخرافة، والخلق والفكر(10). أما على المستوى الكمي فتقسم إلى نشيد الجوقة، والمدخل، والدخيلة، والمخرج(11). وخلال عرض أرسطو للمأساة كان دائماً يركز على الفعل أو الحدث وتركيب الأفعال. كما أعطى حيزاً مهماً للهدف من المأساة والذي يتجلى في إثارة الرحمة والخوف(12).

وبغية تقريب الصورة والاقتراب من الأجواء المسرحية نقول إن المقصود هنا بالفعل هو الحدث المسرحي، وأن الأقرب اليوم للمحاكاة هو التمثيل أو التشخيص. أما الخلق والفكر فهو ما يمكن تسميته اليوم بناء الشخصية أي صفات الشخصيات وخصوصياتها، وكيفية إدارتها للصراع داخل العمل المسرحي من خلال حواراتها وتصرفاتها. وفيما يخص تركيب

الأفعال فهو البناء الدرامي، وكيفية تنامي الصراع في العمل المسرحي من أجل تحقيق الهدف من العرض المسرحي والذي هو التطهير.

ثانياً: ترجمة متَّى بن يونس: اختلاف السلطات المرجعية:

انتقلت شعرية أرسطو إلى الثقافة العربية الإسلامية في إطار حركة الترجمة التي كانت انطلاقاً من القرن الثالث الهجري. ومن أشهر هذه الترجمات ترجمة متى بن يونس القنائي، وهي الترجمة التي وصلتنا. وقراءتها تسمح لنا بإثارة ملاحظات شكلية، ولكنها أساسية لمعرفة القدر الذي وصل من شعرية أرسطو إلى الثقافة العربية الإسلامية. فهذه الترجمة تفتقر إلى مجموعة عناصر أهمها الوضوح؛ فأغلب كلام متَّى بن يونس في هذه الترجمة مبهم لا يخرج منه القارئ بفائدة تذكر(13).

كما أن هذه الترجمة لا تتحكم في أداة التواصل (أي اللغة العربية) على مستوى القواعد، وعلى مستوى المقام؛ فالكثير من التعابير قلق(14) وينضاف للملاحظتين عدم ضبط المتحدث عنه أي المأساة اليونانية من طرف المترجم. فمتَّى لم يدرك جيداً محتوى الكتاب. وهذا ما يفسر العديد من الظواهر في الترجمة فحين كان أرسطو يتحدث عن المسرح اليوناني تحدث متَّى عن الشعر العربي.

وهذه أولى المفارقات: فأرسطو إن شئنا كان يتحدث عن السرد أو الدراما بينما غالبية الشعر العربي غنائي. مما يعني أن متَّى عندما غابت عنه الظاهرة المسرحية بحث عن مقارب لها في شروطه الحضارية والثقافية والأدبية خصوصاً، فوجدها في الشعر. لهذا قام بترجمة المأساة بالمديح أو صناعة المديح. ومعلوم أن صناعة المديح عند العرب هي وصف الممدوح بأجل وأحسن الصفات. والتركيز على محاسنه وأفضاله. كما نجد أن البطل انمحى تماماً حيث إنه عبّر عنه بلفظ «الذي» أو «واحد» أو جعله ضميراً

مستتراً فقط. أما المنظر المسرحي فقد فَقَدَ معناه بشكل كلي فما نجده في الترجمة هو فقط «جمال وحسن الوجه» أو «النظر» أو «البصر» أو «المنظر».

إذاً ما الذي وقع؟ لقد قُطع النص الأصلي عن أطره المرجعية وانفلت من السلطات التي كانت تحكمه وتعطيه معنى، وتم نقله للسريانية ومنها إلى العربية. ومعلوم أن المجتمع العربي لم يعرف المسرح بشكله اليوناني، وحتى إذا كان قد عرف أشكالاً مسرحية، فإنها لحدود هذه المرحلة لم تتبوأ مكانة الفنون الرسمية في الثقافة العربية الإسلامية. وهكذا عندما وصل كتاب أرسطو إلى يدي متى بن يونس قرأه على أساس أنه جزء من المنظومة الفلسفية التأملية، وليس على أساس أنه استقراء لظاهرة كان الناس يعاينونها ويعيشونها. كما قرأه بوصفه يتمحور حول الشعر، ولم يكن يدر بخلده أن السرد مكون أساسي من مكونات الشعر، وأن هناك شعر يمثل ويقدم على أساس أنه عرض لحكاية وتشخيص لها.

إن غياب كل هذه المعطيات عن ذهن متى بن يونس وعدم تواجدها في المشهد الثقافي والفكري على أسس تفكيره جعله يقوم بإسقاط خلفياته النظرية التي تتكون من الشعر العربي وأغراضه على النص. فأصبحت بذلك المحاكاة تشبيهاً والملهاة هجاء. والتطهير تنقية وتنظيفاً. وهذه المحتويات التي ملأت الفجوات الفارغة تجاوزت الشعر العربي إلى المحتويات الأخلاقية والدينية. فالممثل الذي كان في شعرية أرسطو هو مشخص الحكاية على المسرح أصبح عند متى بن يونس هو «المنافق» أو «المرَّاء» وهذان الصفتان تطلقان في العربية على الذي يجادل فيما لا يعلم أو الذي يقول ما لا يفعل.

الشروح العربية: تعميق الاختلاف وتأكيد الخصوصية:

انتقلت شعرية أرسطو عبر عملية الترجمة إلى المجال الثقافي العربي الإسلامي، فتلقفها الفلاسفة وفهموها على ضوء المنظومة الفلسفية آنذاك

والتي تضم فضلاً عن الشعر المنطق والرياضيات وغيرهما من العلوم النظرية التجريدية، وهذا ما جعلهم يفهمون الشعر في إطاره التجريدي، على أن هذا لا يجب أن يحجب عنا تأكيدهم على خصوصية الشعر اليوناني[15] وإن لم يرق هذا التأكيد إلى مستوى شمولي نظراً لغياب الظاهرة المسرحية. فحينما نتوقف عند المأساة عندهم نجد أن الفارابي اعتبر طراغوديا (أي المأساة أو ما نسميه اليوم بالتراجيديا) نوعاً «من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه. يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروس عليها، ويمدح بها مديرو المدن، وكان الموسيقاريون يغنون بها بين يدي الملوك. فإذا مات الملك زادوا في أجزائها نغمات أخرى وناحوا بها على أولئك الملوك»[16]. فعندما نتوقف عند هذا النص نجد مصطلحات عربية من مثل «يمدح» وحالات عربية مثل «يغنون بها بين يدي الملوك» أي ما كانت تقوم به الجواري والمغنون بين يدي الملوك و«ناحوا بها على أولئك الملوك» وهذا يصرفنا إلى رثاء الملوك والتغني بهذا الرثاء. وهذه أشياء تشكل فسيفساء من الظاهرة الشعرية، وما كان يرافقها في الثقافة العربية الإسلامية من إنشاد للشعر وغنائه. فتبدو لنا على هذا الأساس، أن المأساة هي نوع جميل من الشعر يتغنى بالأخلاق الحميدة ويمدح الملوك ويرثيهم، ويقدم الكل على شكل أغاني. أو تبدو المأساة على شكل قصيدة ترصد سرّ الملوك في حياتهم وبعد مماتهم بشكل يبرز الاحتفال بهم والبكاء عليهم عند فقدهم.

أما مع ابن سينا فتبقى المأساة محاطة بالتباس نظراً لتعدد التعاريف التي قدمها لها، فطراغوديا «شعر له وزن لذيذ طريف. يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يُراد مدحه. وكانت الملوك فيهم يغنى بين أيديهم بهذا الوزن. وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة والمرثية»[17]. وفي موضع آخر يقول «كذلك كان يعمل بطراغوديا وهو المديح الذي يقصد به إنسان حي»[18]. وعندما نتقدم في

القراءة نجد أن طراغوديا: هي محاكاة فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة، بقول ملائم جداً. لا يختص بفضيلة جزئية، تؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة بل من جهة الفعل، محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى»[19]. لحد الآن نجد تركيباً بين المدح والرثاء بوصفهما نوعين شعريين، وبين الغناء واللحن باعتبارهما طريقين للأداء.

كما أن طراغوديا تنقسم بحسب المعاني إلى ستة أجزاء هي: الخرافة، والوزن، واللحن، والعبارة، والاعتقاد، والنظر، والمهم فيها يبقى هو محاكاة عادات الناس وأفعالهم وجهة حياتهم وسعادتهم، فتركيز طراغوديا يقع على الفعل.

كما تنقسم طراغوديا بحسب الترتيب والإنشاد إلى: مدخل، ومخرج، ومجاز، وتقويم. وكل هذه الأقسام تتضافر في تراتب له بداية ووسط ونهاية لتنشد بالغناء والرقص، ويقوم بأدائها عدة من الملحنين.

وأخيراً يعرض للهدف الأساسي من المأساة (طراغوديا) والذي هو تخييل الخوف المخلوط بحزن يحدثان نتيجة للتفجع من محاكاة الشقاوة لمن لا يستحق لإظهار زلة من حاد عن الفضائل[20]. ولهذا يجب أن تكون المأساة متشابكة والمحاكاة فيها تنتقل من السعادة إلى الشقاوة لتميل النفس لضدها.

يظهر أن خيطاً رابطاً بين ما قرره السابقون وابن سينا بدأ يتقوى خلاصته إسقاط الظاهرة الشعرية العربية وما يحيط بها على الظاهرة المسرحية. ويتعزز هذا الإسقاط عبر التوضيحات التي يضفيها هنا ابن سينا: فالمأساة شعر يتناول الملوك بالمدح ويذكر أفعالهم ويرثيهم بعد موتهم، ويذكر عادات الناس بغية أخذ العبرة كل هذا في شكل احتفالي يمتزج فيه الرقص والغناء.

وكلما تعمّق هذا الفهم اضمحلت الظاهرة المسرحية وكل ما يحيل عليها؛ فالتمثيل والذي هو أفعال وحركات يؤثر بعض الشعراء أو الرواة إيرادها مع الرواية حتى يخيل بها القول[21] أصبح أخذاً بالوجوه أي أن التمثيل هو مجموع الطقوس المرافقة للإنشاد والتي يبتدعها كل شاعر ليعطي شعره أكبر حظوظ الوصول والتقبل.

كما أن المدخل والذي كان قسماً تاماً يسبق دخوله الجوقة، أصبح قائماً مقام النسيب في شعر العرب[22]. وفي ظل غياب الظاهرة المسرحية من الطبيعي أن ينصرف الذهن إلى الشبه بدون تمييز أو فصل، فتختلط حينئذ الظاهرتان وتصبحان شيئاً واحداً.

أما مصطلح «المنظر المسرحي» فقد انتقل من معناه المسرحي إلى معنى فلسفي منطقي شكلاً ومضموناً؛ فمقابله هو «النظر والاحتجاج» وهو الذي يقرر في النفس حال القول، ووجوب قبوله حتى يتسلى عن الغم وينفعل الانفعال المقصود بطراغوديا. وبهذا يصبح النظر والاحتجاج طريقة للإقناع بدل كونه الإطار المكاني الذي تجري فيه أحداث المسرحية. هكذا نرى أنه كلما اتضح التصور العربي لشعرية أرسطو وتعمق، كلما وقع اختزال للعرض المسرحي بكل مكوناته في النص الشعري الملفوظ فقط.

ولعل قمة نضج هذا التصور تأتي مع ابن رشد الذي عبر عن التمثل العربي للتصورات الأرسطية، ومدى تكيفها مع واقع الغرب الإسلامي، فمنذ الأول نجده يضعنا في الأجواء العربية حيث أصبحت المأساة صناعة للمديح، وهي حسبه تكون للهيئات التي تلزم الفضائل للملكات، وهي عبارة عن محاكاة الناس من قبل عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة. «فهي تشبيه ومحاكاة للعمل الإداري الفاضل الكامل الذي له قوة كلية في الأمور الفاضلة، لا قوة جزئية في واحد من الأمور الفاضلة، محاكاة تنفعل لها

النفوس انفعالاً معتدلاً بما يولد فيه الرحمة والخوف وذلك بما يخيل في الفاضلين من النقاء والنظافة»[23]. وهكذا نلاحظ غياب السرد بوصفه جوهر الظاهرة المسرحية. فصناعة المديح وصف لعادات وطبائع الناس الفاضلين.

وإذا تحولنا نحو المحاكاة نستطيع بوضوح استجلاء أننا بصدد تركيب لمجموعة من المعطيات في الدرس البلاغي خصوصاً أصناف المحاكاة والتخييل. والمصطلحات خير دليل، كما أن مجموعة من المعطيات الأخرى تنهل من معين ابن سينا خصوصاً كيفية تناول المحاكاة والتخييل.

أيضاً حين بدأ ابن رشد في بسط عناصر صناعة المديح حدد أن «أول صناعة المديح الشعر في العمل هو أن تحصى المعاني الشريفة التي بها يكون التخييل، ثم تكسي تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه»[24].

وهذه المسألة لا نجد لها أثراً لدى أرسطو، ولكن إذا توجهنا إلى النقد العربي القديم نجد لها مجالاً فسيحاً خصوصاً عند من اهتم بقصيدة المدح وكيفية بناءها، يقول ابن طباطبا العلوي: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثراً. وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يلتمس له القول عليه»[25].

وخلال حديثه عن أجزاء صناعة المديح يتحدث عن اللحن. ويبدو أنه يعطيه أكثر من حقه. ويخلط بينه وبين الفعل في المأساة الأرسطية. وهذا يحيل إلى الأجواء الأندلسية التي عاشها ابن رشد والتي كانت مفعمة بالغناء والموشحات. لهذا أطّر كل من الغناء والموشحات الأندلسيين رؤية ابن رشد لصناعة المديح.

وعندما يصل ابن رشد إلى الأجزاء الكمية يقول «وأما أجزاؤها من جهة الكمية، فينبغي أن نتكلم». وهو يذكر في هذا المعنى أجزاء خاصة بأشعارهم. والذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة: الجزء الذي يجري عندهم مجرى، الصدر في الخطبة، وهو الذي فيه يذكرون الديار والآثار. ويتغزلون فيه. والجزء الثاني: المدح، والجزء الثالث: الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة. وهذا الجزء أكثر ما هو عندهم إما دعاء للممدوح، وإما تقريض الشعر الذي قاله، والجزء الأول أشهر من هذا الأخير، لذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول إلى الثاني استطراداً»[26].

نجد أنفسنا هنا أمام بناء القصيدة العربية: لدى ابن قتيبة وكذلك ابن رشيق.

وحينما ننتقل نحو العادات التي تحاكى عند المدح الجيد نجده يحدد السمات العامة التي يجب أن يكون عليها الممدوح والصفات التي تليق بمقامه، فإذا كانت المأساة الأرسطية تتوجه نحو عامة الناس من خلال علاقة متشابكة تبدأ من الكاتب صاحب المسرحية إلى الممثل على خشبة المسرح لتصل إلى المتفرج في قاعة العرض أو ساحة المسرح. فإن صناعة المديح الرشدية تتوجه نحو شخص واحد هو الممدوح في إطار علاقة ثنائية تبدأ من المادح إلى الممدوح في مكان محدد هو البلاط أو المقام الذي يوجد فيه الممدوح. وتغير الإطار هذا يتحمل قسطاً وافراً من المسؤولية في تأطير حدود فهم ابن رشد لشعرية أرسطو.

وعندما نتحدث عن أنواع الاستدلال نجد نوعاً من المعطيات المنطقية المتجلية في المصطلح (الاستدلال)، وفي النوع الخامس من الاستدلال الذي يعتبر من استعمال السوفسطائيين من الشعراء وهو الغلو الكاذب، ويعتبر أيضاً من المعطيات البلاغية، فالنوع الأول من الاستدلال وهو أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة، وهذا يدخل في إطار التشبيه.

ومادمنا في إطار الحديث عن العناصر المؤسسة لفهم ابن رشد لأرسط، لابد من الإحالة على عنصر مهم ألا وهو القرآن الكريم. ويظهر هذا العنصر في تحديد فهم التطهير. فقد فهم ابن رشد التطهير على أساس أنه خوف ورقة دينية تؤدي إلى الإقلاع عن الشر مخافة أن يصاب الإنسان بما أصيب به الكافرون، يقول: «والأقاويل المديحية يجب أن يوجد فيها هذان الأمران (الاستدلال والإدارة). وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل، فإن هذه المحاكاة ترق النفس وتزعجها إلى قبول الفضائل، وأنت تجد أكثر المحاكاة الواقعية في الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذي ذكر، إذا كانت تلك هي أقاويل مديحية تدل على العمل مثل ما ورد من حديث يوسف - عليه السلام - وإخوته، وغير ذلك من الأقاصيص التي تسمى مواعظ»(27).

كما يظهر هذا العنصر في الإحالة على الكتاب العزيز عندما يريد الاستشهاد بمجموعة من المسائل: «وينبغي أن تعلم أن أمثال أنواع هذه المدائح الأربعة للفعل الإداري الفاضل غير موجودة في أشعار العرب، وإنما هي موجودة في «الكتاب العزيز» كثيراً»(28).

وجملة القول أن ابن رشد عندما اعتزم «تلخيص» أرسطو اعتمد على زاد معرفي شكل وجهة نظره وتضمن رؤيته للشعر اليوناني. وهذا الزاد يتكون من:

- بناء القصيدة في الشعر العربي.
- معطيات الدرس البلاغي العربي.
- القرآن الكريم على مستوى المضمون والبناء الشكلي.
- اجتهادات الفارابي وابن سينا.

من هنا يتضح أننا أمام نوع من التوتر بين الهدف المتوخى من طرف ابن رشد «الغرض من هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم»[29].

والهدف المتحقق فعلياً، فإذا كان ابن رشد يتغيا تقديم شرح لشعرية أرسطو فإنه على العكس تماماً قدم عناصر مهمة وجوهرية في الشعرية العربية بمصطلحات مترجمة أو مقتبسة أو من وحي المصطلح الأرسطي.

الخاتمــة:

بعد هذا التحليل نخلص إلى مجموعة من النتائج:

* أن أرسطو خلال اشتغاله على المسألة اليونانية انطلق من معاينة لمجموعة من النماذج ولخصها في جهاز من المصطلحات التي تحيل مباشرة على الظاهرة المسرحية. كما حاول تقديم نظرية للمأساة اليونانية من خلال جهاز من المصطلحات.

* وعندما تعامل متى بن يونس مع شعرية أرسطو تعامل معها بوصفها شيئاً منفصلاً عن سياقه الثقافي، لهذا كان نقله للكتاب مليئاً بالأعطاب وكثير القلق. لا يسمح باستخلاص صورة واضحة عن شعرية أرسطو. كما أنه ترجم «في الشعر» لأرسطو بالرغم من غياب أرضية هذا الكتاب مما جعله يقتبس أرضية الشعر العربي.

* أما الفلاسفة المسلمون فحينما وضعوا أمام أعينهم كتاب أرسطو كان ذهنهم منشغلاً بالشعر العربي. وفكرهم كان مفعماً بالثقافة العربية لهذا أجابوا على أسئلة عربية، بمعطيات عربية أيضاً انطلاقاً من بوابة تتضمن مصطلحات إما أرسطية على المستوى الكلي، أو مستوحاة من مصطلحات أرسطية بحكم الترجمة بالشرح.

وهذه المسألة ليست غريبة إذا وضعنا أمام أعيننا معطيين اثنين: الأول أن النص - أي نص - يتخلق داخل مجال وينمو داخله فيشكل تاريخاً داخل هذا المجال. كما ينخرط في علاقة جدلية معه تجعله عصي الفهم داخل هذا السياق، وتجعل السياق مبتوراً إذا غاب عنه هذا النص. والثاني هو أن المتلقي ما هو إلا تراكم لمجموعة من المواصفات والمواضعات ترسبت في مكان وزمان معينين، وهذه المواصفات هي أساس فهمه لكل شيء يحيط به بوصفها قاعدة يتم الانطلاق منها لإضاءة كل شيء مبهم.

وفهم الفلاسفة العرب نابع من هذه المفارقة بين النص (الأرسطي هنا) والمتلقي (الفلاسفة المسلمون). فتاريخ النص هو المأساة اليونانية كما ولدت داخل المجتمع اليوناني وأجابت على أسئلتها اليونانية. بينما ذاكرة المتلقي هنا هي ذاكرة الشعر العربي وكل الإنتاجات التي نسجت حولهما.

الإحـــالات

1) هو أبو بشر متى بن يونس، من أهم مترجمي الثقافة اليونانية إلى العربية، انظر الفهرست للنديم، تحقيق رضى تجدد، بدون طبعة بدون تاريخ ص 322.

2) هو أبو نصر محمد بن محمد بن محمد بن طرخان، انظر الفهرست، مرجع مذكور ص 321، وكذلك أعلام الفلسفة العربية، كمال اليازجي وأنطون غطاس كرم، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط 3، 1968 ص 438.

3) هو الحسين بن عبدالله بن سينا، أبو علي، انظر خير الدين الزركلي، الأعلام، 241/2.

4) هو محمد بن أحمد بن محمد بن رشد الأندلسي، أبو الوليد الفيلسوف، انظر الأعلام للزركلي، 319/5.

5) انظر: صبري حافظ «التناص وإشارة العمل الأدبي» عيون المقالات العدد 2 السنة 2، 1986، ص 94.

6) أرسطو «في الشعر» تحقيق وترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة - بيروت، لبنان، ط 2، 1973.

7) عبدالسلام بن عبدالعالي «الترجمة والمثاقفة» مجلة الوحدة، العدد 60-61 سنة 1979، ص 8.

8) انظر عدد خاص من الوحدة بالترجمة، العدد 60-61، السنة 1989.

9) أرسطو «في الشعر»، ص 18.

10) المرجع نفسه،، ص 20.

11) المرجع نفسه، ص 33.

12) المرجع نفسه، الصفحات 18-37-29-35.

13) وللتدليل على ما نقول نورد الفقرة التالية: «والأجزاء هي الذين يشبهون أيضاً ويحاكون اثنان فيما يشبهونه به ويحاكون، وفي آخر ما يشبهون به ثلاثة، من هذا < وهذه > التي يستعملها فإنه يستعمل أنواع هذه كيف جرت الأحوال. وذلك < أنك حكيت > كل عادة وخرافة ومقولة وقنية والرأي هذه حالها». متى بن يونس القنائي «كتاب أرسطو طاليس في الشعر» ضمن «في الشعر» ص 97، 98.

14) يقول متى بن يونس «فالفعل الإرادي تكون حاله هذه الحال كما كان القدماء يفعلون ويعملون المعروفين» «فن الشعر» مرجع مذكور، ص 113.

15) يقول ابن سينا «واليونانيون كانت لهم أغراض معدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون

كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة». ضمن في الشعر، ص 165.

16) أبو نصر الفارابي: «رسالة في قوانين صناعة الشعراء» ضمن «في الشعر» ص 153.

17) ابن سينا «الشفاء» ضمن «في الشعر» لأرسطو ص 166.

18) المرجع نفسه، ص 169.

19) المرجع نفسه، ص 176.

20) المرجع نفسه، ص 187.

21) المرجع نفسه، ص 184.

22) المرجع نفسه، ص 186.

23) أبو الوليد بن رشد «تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر» ضمن «في الشعر» لأرسطو، ص 208.

24) المرجع نفسه، ص 209.

25) ابن طباطبا العلوي – عيار الشعر – تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف – الإسكندرية، 1980 ص 19.

26) ابن رشد: «التلخيص» ص 217.

27) ابن رشد «التلخيص» ص 218.

28) المرجع نفسه: ص 232.

29) المرجع نفسه: ص 201.

